

Wonder Women

Ciné-Club Universitaire
du 21 septembre au 14 décembre 2009
Auditorium Arditi | Av. du Mail 1 | 1205 Genève



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

ACTIVITÉS CULTURELLES

LUNDI 21 SEPTEMBRE

Seven Women, John Ford, 1966

LUNDI 28 SEPTEMBRE

La Fiancée du pirate, Nelly Kaplan, 1969,

En présence de la réalisatrice et du co-scénariste

LUNDI 5 OCTOBRE

Avant-programme: *La Délogeuse*, Julien Rouyet, 2008

Alien, Ridley Scott, 1979 suivi d'**Alien VS Wonder Women Party**

LUNDI 12 OCTOBRE

Moolaadé, Ousmane Sembène, 2004

LUNDI 19 OCTOBRE

Avant-programme: *La Valise*, Kaveh Bakhtiari, 2007

Les trois vies de Rita Vogt, Volker Schlöndorff, 2000

LUNDI 26 OCTOBRE

Avant-programme: *1977*, Peque Varela, 2007,

En présence de la réalisatrice

La Banquière, Francis Girod, 1980

LUNDI 9 NOVEMBRE

Avant-programme: *La petite boiteuse*, Robin Harsch, 2008,

En présence du réalisateur

Baby Face, Alfred E. Green, 1933

LUNDI 16 NOVEMBRE

Avant-programme: *Tierra Roja*, Heidi Hassan, 2007

Bandit Queen, Shekhar Kapur, 1994

LUNDI 23 NOVEMBRE

The Scarlet Empress, Joseph von Sternberg, 1934

LUNDI 30 NOVEMBRE

Avant-programme: *Larsen*, Carlo De Rosa, 2008

La mariée était en noir, François Truffaut, 1968

LUNDI 7 DÉCEMBRE

Avant-programme: *Sing, O Barren Woman*, Susan Mogul, 2001

Qiu Ju, une femme chinoise, Yimou Zhang, 1992

LUNDI 14 DÉCEMBRE

Messidor, Alain Tanner, 1979,

En présence du réalisateur

Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi

Av. du Mail 1

1205 Genève

Lundi à 20h

Séance: 8.-

Carte 3 entrées (non transmissible): 18.-

Abonnement pour tout le cycle (non transmissible): 50.-

Vente uniquement à l'entrée des séances dès 19h30

Une fiche filmique est mise à disposition des spectateurs
avant chaque projection.

Compléments d'informations disponibles sur www.a-c.ch:
analyses détaillées, fiches filmiques,
dossier thématique, liens internet, ...

images de couverture:

La Banquière, lundi 26 octobre

dos:

Qiu Ju, une femme chinoise, lundi 7 décembre

Édition

Véronique Wild

Graphisme

Julien Jespersen

Renseignements

Activités Culturelles

Rue de Candolle 4

1205 Genève

022 379 77 05

www.a-c.ch



Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire: Yaël Elster, Briana Berg, Sarah Maes, Marcos Mariño, Frédéric Favre et Vania Jaikin Miyazaki. Pour les Activités Culturelles de l'Université de Genève: Magdalena Frei et Vincent Jacquemet.

Nous remercions: Regina Bölsterli, Dominique Marti et Rui Nogueira, Nelly Kaplan et Claude Makovski, Michel Egghard, George Mezöfi, Cyril Thurston et Patrick Riesen, Gisela Wiltschek, Tristan Tramoni, Laurence Berbon, Vincent Dupré, Sandra Thalmann, Alain Tanner, Marcel Müller et Sylvain Vaucher, Franz Josef Holzer, Lorena Parini, Nirina Imbach, Violette Moreno, Astrid Maury, l'équipe du Cinoche, tous nos interviewés et Kelly Garrett.

ESSAYONS ENSEMBLE de nous souvenir des personnages féminins qui ont jalonné notre vie de cinéphiles!¹ N'avez-vous pas l'impression d'avoir régulièrement rencontré: 1. De grandes amoureuses 2. Des mères exemplaires 3. Des prostituées douces et chaleureuses 4. Des «salopes», des vraies, de celles qui finissent mal?

Face à ce résultat navrant – tant il y a une multitude de manières d'être une femme – le Ciné-Club a voulu vous présenter durant ce cycle des personnages féminins principaux qui diffèrent de ces habituelles représentations.² Ainsi, les femmes que vous verrez à l'écran vivent dans divers pays et à différentes époques. Leurs difficultés, leurs moyens de lutter, leur volonté d'indépendance ne sont pas les mêmes mais toutes combattent; certaines pour un idéal, d'autres pour la vie. Ce sont des femmes solides qui ne doivent rien à personne. Elles assument leurs actes sans scrupules et sans culpabilité. Leurs comportements peuvent être condamnés par le réalisateur, par les autres personnages du film, par les spectateurs ou encore par les membres du Ciné-Club, mais elles, jamais, ne se désavouent.

Par exemple, *La Fiancée du pirate*³ utilise ses charmes féroce-ment ironiques pour mettre au pied du mur les notables hypocrites de son village. Nous recevrons lors de la diffusion du film, sa réalisatrice Nelly Kaplan et son co-scénariste Claude Makovski.

Dans *Moolaadé*, film sénégalais, le combat est plus âpre. Collé Ardo a décidé que l'excision ne serait plus pratiquée dans son village. Avec humour et courage, elle va provoquer la solidarité entre les générations et le débat au-delà des traditions.

S O M M A I R E

ÉDITO	1
SUR LES FONTS BAPTISMAUX DU CYCLE «WONDER WOMEN»	3
POLITIQUES DE LA REPRÉSENTATION: IMAGES DES FEMMES	5
UNE PIRATESSE SUR L'OCÉAN CINÉMATOGRAPHIQUE ...	10
SYNOPSIS	16
POUVOIRS FÉMININS, DES FLIBUSTIÈRES DU SEXE ...	18
INTERVIEW SOUVENIRS	25
LA BANQUIÈRE: UNE FEMME LIBRE?	29

Ripley, personnage emblématique d'*Alien*⁴ nous montrera que rester seule survivante d'un vaisseau en péril exige une condition physique redoutable et une grande ténacité.

Repérer ces femmes cinématographiquement étonnantes a été un parcours parsemé d'embûches. Elles sont rares ces héroïnes du grand écran dont l'impulsion de lutter ne vient pas d'un homme. Nous avons eu la surprise de remarquer que ce sont souvent des personnages historiques; d'où la présence de plusieurs films biographiques.⁵ Nous aurions aimé proposer plus de films de réalisatrices. Cependant nous aurons le plaisir de découvrir un court-métrage d'animation commenté par sa jeune réalisatrice Peque Varela avant la diffusion de *La Banquière*⁶ et de voir un documentaire de Susan Mogul le soir de *Qiu Ju, une femme chinoise*.

Les hommes, à l'écran et dans la salle, ne seront pas absents avec entre autres la présence de Robin Harsch et de son court-métrage⁷ *La petite boiteuse*. Alain Tanner, quant à lui, débattrait avec le public à propos des personnages féminins de son film *Messidor*.

Enfin, après maintes élucubrations concernant le titre du cycle (cf. p. 3), nous sommes heureux de l'avoir nommé «Wonder Women» en clin d'œil à toutes les super-héroïnes du quotidien qui s'interrogent à propos du monde qui les entoure. Nous vous souhaitons beaucoup de plaisir en leur puissante compagnie.

- 1 D'autres personnes se sont souvenues; leurs réponses, p. 25
- 2 Analyse de la représentation de la femme au cinéma, p. 5
- 3 Commentaire du film, p. 10
- 4 Commentaire du film, p. 18
- 5 Phoolan Devi (*Bandit Queen*), Catherine II (*L'Impératrice rouge*)...
- 6 Commentaire du film par L. Parini, Prof. Études Genre, p. 29
- 7 À découvrir durant ce cycle plusieurs autres courts-métrages suisses en lien avec la thématique.



TROUVER UN TITRE pour un cycle thématique du Ciné-Club est souvent une gageure. Comment mettre sous une dénomination générique une sélection de films qui se veut cohérente mais variée? Comment rendre raison de cette diversité de films (qui fait la richesse d'un cycle), sous une bannière explicite, harmonieuse, et surtout parlante pour le public?

Pour les cycles historiques (le néoréalisme, le cinéma d'après-guerre...), la tâche est plus aisée car le travail a été délimité au préalable par les critiques et historiens du cinéma. Idem pour les cycles autour d'un auteur ou d'un acteur, où le nom du cycle s'impose souvent de lui-même («The Lubitsch touch», «Moi, Orson Welles»...)

Mais tout est beaucoup plus compliqué dans le cas d'un cycle dit thématique. Car une thématique est un objet abstrait, qui, s'il est souvent extrait de lieux communs culturels («Figures du double», «Utopies chroniques», «Contes cruels de la jeunesse»...), est parfois créé ex nihilo et sur mesure. Une thématique est une sorte de carottage, une découpe dans la chair de l'histoire cinématographique, plus ou moins arbitraire, jamais exhaustive. Mais c'est d'abord un outil que nous devons forger nous-mêmes avant de pouvoir l'utiliser.

C'était précisément le cas pour ce cycle et à plus d'un titre. Car l'objet que nous nous efforçons de définir et de conceptualiser, nous nous en sommes rendus compte au fil de nos recherches avec stupeur, était tout sauf un lieu commun. Cependant ce n'était pas non plus une utopie (un non-lieu). Des personnages de «FEMMES QUI ASSUMENT» (c'était notre titre de travail initial), il en existait! Yaël, dont c'était le projet, en avait rencontrés! Et elle se faisait fort de les amener devant nos yeux pour nous le prouver. Tel le philosophe chez Platon, qui, après s'être extrait de la prison sensible et illusoire, et après avoir vu la réalité nue et lumineuse, redescend dans la grotte afin de libérer ses sœurs et frères humains de leur dépendance aux images factices.

Nous nous sommes donc mis en quête de ces «HÉROÏNES», de ces «FORTES FEMMES», de ces «MAÎTRESSES FEMMES», de ces «BATTANTES», de ces «12 FEMMES». Or, si elles existent bel et bien, elles sont

Sur les fonts baptismaux du cycle «Wonder Women»

Un petit tour dans les coulisses de l'élaboration d'un cycle

par **Frédéric Favre**

rare comme le diamant. Il a fallu creuser, tamiser, analyser, affiner nos trouvailles. Car la culture de masse, si elle aime voir des femmes au cinéma, les aime bien rangées à leur place: fille, mère, pute, infirmière, femme fatale ou faire-valoir, dont la position et la valeur se définissent quasi systématiquement par rapport au héros masculin ou au système patriarcal, comme un «DEUXIÈME SEXE». Combien de magnifiques personnages de femmes se sont révélés des «faux» après expertise (pour les critères de ce cycle en tout cas). Ces «HÉROÏNES AU QUOTIDIEN» qui se battent pour et par amour pur, mais dans le sacrifice et au détriment de leur personne (Chiyoko dans *Millenium Actress*, de Satoshi Kon), qui renoncent à une partie d'elles-mêmes pour remplir leur «RÔLE DE FEMME» (Francesca dans *Sur la Route de Madison* de Clint Eastwood). Ces «ACTRICES DE LEUR VIE» qui surmontent presque toutes les difficultés, mais sont secourues ou libérées au dernier moment par le héros masculin (super viril), ou qui ne trouvent leur sens que dans l'union à un homme, pour redevenir finalement objet du regard, plutôt que sujet regardant (*Enamorada* d'Emilio Fernandez). Ces «PORTRAITS DE FEMMES», ces «ÈVES REBELLES» qui, après avoir transgressé la norme, finissent dans le suicide (*Thelma et Louise* de Ridley Scott), la marginalité ou la folie (*Un Ange à ma table* de Jane Campion).

Nous étions à la recherche d'une substance différente, bien plus rare (faut-il s'en inquiéter?): des films où la diégèse est activement construite par un personnage féminin qui assume son destin, quel qu'il soit. Nous étions en quête d'un «TERRITOIRE FÉMININ» différent, d'une «PLANÈTE FEMME»... Mais attention: nous

n'étions pas vraiment en train d'élaborer un cycle féministe (la programmation aurait été tout autre), ce n'était pas là l'axe central. Comme l'exprime l'un de nos nombreux titres provisoires: «CECI N'EST PAS UN CYCLE FÉMINISTE». Ce qui nous intéressait, c'était moins la place de la femme dans la société que la représentation de la femme au cinéma au niveau structurel, esthétique et narratif. Nous voulions questionner le «CINÉMA AU FÉMININ», au travers de «COMBATS DE FEMMES», mais sans que le titre ne laisse entendre que notre perspective était essentiellement féministe... Pas simple.

Nous avons erré, divagué, nous sommes partis dans certains délires onomastiques («FEMMES JUSQU'AU BOUT DES SEINS», «FEMMES DE TOUT POILS», «MANIFESTE DES SALOPES», «FEMMES PHALLIQUES», «MUJERES CON COJONES» – «Femmes à couilles» en espagnol – etc.) dont j'autocensure certains excès...

Plus sérieusement «FÉMINITUDEs», et «MULTIPLICITÉe» sont restés longtemps dans la course car ces titres représentent bien l'orientation du cycle, mais nous semblaient justement un peu trop théoriques et sérieux. Une réunion de brainstorming entièrement consacrée à trouver ce maudit titre a même été agendée... quand soudain, l'épiphanie: «WONDER WOMEN»! Euréka, nous tenions notre titre, le bébé allait être baptisé. Car les femmes du cycle sont toutes exceptionnelles, toutes singulières (d'où le pluriel). «Wonder» peut se traduire par merveille, miracle, prodige, étonnement. Malgré les normes sociales, malgré un contexte de production souvent contrôlé par des hommes, il existe des personnages de femmes qui échappent au modèle dominant, et qui proposent des «ÉGÉRIES» qui sont bien dans leur différence et dans leur puissance propre. Cela tient du prodige, si ce n'est du miracle. De plus, «WONDER WOMEN» ajoute une touche d'ironie, de distance et de deuxième degré, par référence au fameux personnage de super-héroïne de la bande dessinée de Charles Moulton, puis de la série TV du même nom, alors que nos wonder women sont des femmes bien réelles, dont les super-pouvoirs sont d'assumer leur nature, leurs choix et leur destinée.

Pour paraphraser Bazin, le cinéma nous propose un monde qui correspond à nos désirs. Mais le cinéma nous transmet aussi des normes qui modèlent notre conscience et notre inconscient collectif. Et ce miroir n'est pas innocent. Un cinéma où des femmes occupent la place qu'elles veulent, où elles vivent leurs désirs, leur violence, leurs forces et leurs différences sans mauvaise conscience n'est pas une utopie. Ce cycle en est la preuve. De là à imaginer que ces personnages cinématographiques pourraient devenir des modèles nouveaux (des «TOP MODELS») dont la vie pourrait s'inspirer, il n'y a qu'un pas...

- 1 Tous les titres en majuscules ont été des propositions de titre pour le cycle, ce qui vous permet de suivre en «direct» les tâtonnements et l'évolution de l'élaboration de notre sélection.
- 2 Référence à *Seven Women* de Ford que vous pourrez voir en ouverture du cycle qui comporte douze films et autant de portraits de femmes.
- 3 Ce que Marcos Mariño a appelé les films «norme-mâle», cf p. 5.
- 4 Dont vous pouvez retrouver quelques avatars dans la présente brochure.

L'HISTOIRE et la théorie de la représentation de la femme au cinéma est un vaste sujet. Il s'agit ici de proposer une cartographie concise des images de femmes au cinéma, qui va du film «norme-mâle» traditionnel aux films militants du féminisme cinématographique.

Le film «norme-mâle»

Dans une société patriarcale, stratifiée par la division de genre, la production culturelle est en consonance avec cette stratification. Le film «normal» ou conventionnel a donc été, historiquement, un film «norme-mâle», dans lequel la femme joue un rôle subalterne.¹ Un très bon exemple est bien sûr la série *James Bond*, mais aussi *Mr. Smith Goes to Washington* de Capra. Le film «norme-mâle» est un modèle, et comme tout modèle, il simplifie, réduit, généralise. Mais il capture aussi une réalité empirique: le fait que, dans tant de films, les femmes ne sont quasi rien. Plus précisément, dans le film «norme-mâle», le flux narratif est géré par des personnages mas-

Politiques de la représentation: images des femmes au cinéma

par **Marcos Mariño**

culins, qui constituent des figures actives très individualisées, inscrits dans l'histoire et dans l'Histoire, tandis que les personnages féminins sont plutôt stéréotypés, anhistoriques et abstraits, et appartenant à l'ordre du mythe.²

Dans un article fondateur de la théorie féministe du film, Laura Mulvey fournit une description remarquable du rôle de la femme dans le film «norme-mâle».³ Selon Mulvey, dans ce type de textes filmiques, on assiste à une division de genre à plusieurs niveaux: on a d'un côté l'homme/l'activité/la narration/le sujet du regard, et, de l'autre côté, la femme/la passivité/le spectacle/l'objet du regard. Comme on vient de l'expliquer, c'est le personnage principal masculin qui organise la narration,



mais simultanément il transforme la femme de la diégèse en objet érotique et objet du regard – une femme-spectacle, assujettie au désir masculin, fétichisée. À travers un mécanisme d'identification avec ce personnage, le spectateur devient lui-même porteur de ce regard scopophilique. Le film «norme-mâle» serait donc soutenu par une machine perverse où le personnage masculin et le spectateur, forcément masculinisé par les mécanismes narratifs et visuels du film, deviennent tous les deux des voyeurs.

Mulvey utilise un cadre psychanalytique où les femmes incarnent la menace de castration. Selon elle, la scopophilie filmique est une façon perverse, pour l'homme, d'échapper à cette menace. Pour ce faire, le regard masculin peut devenir sadique et même meurtrier. Un exemple canonique est *Vertigo*, où Scottie regarde Madeleine avec fascination, puis avec sadisme, jusqu'à ce que, finalement, ce regard s'avère mortel.

Le travail de Mulvey permet aussi d'analyser des films de la période classique où la représentation de la femme est plus ambiguë. Dans les films de Von Sternberg/Dietrich (comme *L'Impératrice rouge*), Marlene Dietrich est devenue le «fétiche ultime», libéré de toute culpabilité. Le regard du personnage masculin perd son pouvoir en faveur d'une image de femme «en rapport érotique direct avec le spectateur»⁴. Pour Mulvey, le personnage de Marlene Dietrich se libère de la domination masculine à l'intérieur du récit,⁵ mais demeure contrôlé par le regard masculinisé de la caméra.

Complications textuelles

Le modèle du film «norme-mâle» ou film dominant que l'on vient de décrire brièvement, fournit une description très utile du rôle subalterne que les femmes ont joué, comme personnages de film, dans la production cinématographique du vingtième siècle. Mais dans une deuxième lecture de ce corpus, il est possible d'identifier une série de complications textuelles, tant théoriques qu'esthétiques, qui permettent une représentation de la femme plus nuancée. Dans le contexte du cinéma classique hollywoodien, il existait dans les années 1930-1960

ce que l'on a appelé les *woman's films* – des films qui tournent autour d'un personnage féminin central et de problématiques «féminines» et qui, comme l'explique Molly Haskell, étaient une compensation pour tous les univers dominés par l'homme dont la femme était exclue, comme le film policier, le western, les films de guerre...⁶ L'existence de ces films se comprend facilement du point de vue économique: s'il est vrai que les femmes n'avaient pas accès au pouvoir politique ou à l'indépendance, elles constituaient une part très importante de la masse des spectateurs. Il était donc intéressant de les cibler en tant que consommatrices. Le *woman's film* n'en reste pas moins un domaine contradictoire. D'un côté, la femme devient le noyau de la narration et le centre qui organise le discours filmique. Dans plusieurs de ces films, le récit décrit en effet une femme qui fait problème ou qui fait exception: des femmes extraordinaires et des vraies *wonder women* incarnées par Katharine Hepburn ou Bette Davis. Mais d'un autre côté, il s'agit souvent de remettre la femme à sa place, et le vrai désir des femmes n'est montré que pour être mieux maîtrisé à la fin. La récupération de la femme déviante se fait à travers l'homme – le retour à une position subordonnée dans le lien hétérosexuel – ou même à travers la mort et la punition, si la transgression est allée trop loin.

Une deuxième source de complication textuelle par rapport au modèle du film «norme-mâle» est l'apparition, même dans un genre en principe très masculin comme le film noir des années 1940, de personnages féminins actifs et subversifs qui questionnent la construction de la masculinité et qui arrivent à décentrer le déroulement masculinisé du récit. Annette Kuhn remarque que «dans le film noir, dont le récit est structuré autour d'un crime et de sa résolution par un détective, il est très commun qu'un personnage féminin soit entouré d'un mystère additionnel qui exige une solution – un mystère indépendant de l'énigme créée par le crime. En fait, dans beaucoup de films noirs, le centre de l'histoire peut osciller entre la résolution des crimes et la résolution de la question sur la femme»⁷. La femme fatale du film noir

oscille, elle aussi, entre le stéréotype et l'allégorie d'une femme libérée, donc dangereuse. La logique finale du récit est pourtant très semblable à celle qui est à l'œuvre dans le *woman's film*: on représente la transgression pour mieux la punir, et la plupart du temps la femme fatale doit mourir à la fin (Barbara Stanwyck dans *Double Indemnity*, Rita Hayworth dans *Lady from Shanghai*, Jane Greer dans *Out of the Past*...). Si elle n'a pas été trop dangereuse, elle peut se recycler dans les bras du héros – c'est le cas par exemple du couple Lauren Bacall/Humphrey Bogart, ou de Gene Tierney dans *Laura*.⁸ Dans ce cas-là, le destin final de la femme menaçante du *woman's film* et du film noir n'est pas entièrement différent de ce que prévoyait l'analyse de Mulvey. La troisième source de complication textuelle vient d'un raffinement méthodologique de la théorie féministe du film. Le film «norme-mâle» est dominé par une idéologie patriarcale, certes, mais les textes sont rarement monolithiques, et une lecture plus subtile peut révéler, derrière la façade machiste de certains films, des contra-

dictions, des déplacements et des lectures subliminales qui vont à l'encontre de l'idéologie dominante du texte. Cette idée d'une «lecture symptomatique» des textes, que les *Cahiers du Cinéma* avaient développée avec l'analyse célèbre de *Young Mr. Lincoln*, fut immédiatement incorporée dans les analyses féministes. Claire Johnston remarque dans «Women's cinema as counter-cinema» que les univers essentiellement masculins de Howard Hawks et John Ford laissent entrevoir des possibilités plus positives pour les femmes. Chez Hawks, les comédies inversent le monde des westerns, les hommes deviennent passifs et enfantins alors que les femmes sont actives et bouleversantes. Chez Ford, la femme représente la culture, et cela ouvre la possibilité de films plus progressistes comme *Seven Women*.⁹ Finalement, une quatrième source de complication apparaît lorsqu'on analyse de façon plus critique le cadre théorique mis en place par Laura Mulvey. Son modèle suppose que le regard sur la femme dans le cinéma dominant est fondamentalement sadique et



oblige les spectatrices à se masculiniser. Il s'agit donc d'un modèle trop déterministe, qui ne prend en compte ni les changements historiques dans la production et la réception des films, ni la possibilité d'une appropriation originelle des textes filmiques par les femmes.¹⁰ Gaylyn Studlar remet en question la logique de Mulvey, tout en gardant son approche psychanalytique, et suggère que le regard filmique est plutôt masochiste. Mais on peut aussi questionner le cadre psychanalytique lui-même et affirmer, comme le fait Deborah Walker, que «les explications psychanalytiques qui interprètent la scopophilie comme du voyeurisme sadique (...) sont aussi superflues qu'improbables.»¹¹

Il est évident que l'intervention de Mulvey a été décisive, dans un contexte où le film «norme-mâle» était tout-puissant, et il était nécessaire de remettre en question ce modèle de façon radicale. Néanmoins, son modèle rend suspecte toute apparition d'une femme à l'écran.¹²

Films de femmes

Dans les années 1970, les pratiques féministes au cinéma lancent un défi systématique au film «norme-mâle». Il s'agit d'une production très hétérogène, mais qui est caractérisée par la volonté de représenter la femme au-delà des contraintes structurelles et idéologiques du film dominant. La taxonomie proposée par Ruby Rich en 1978 pour décrire ces films fournit un point de repère très utile:¹³

- a) Les films de *validation*, qui montrent les vies de femmes, leur organisation, leurs luttes politiques.
- b) Les films de *correspondance*: il s'agit de films d'avant-garde, réflexifs, où l'on cherche des nouvelles structures de représentation pour les femmes dans le cinéma. Plusieurs œuvres de Chantal Akerman, comme *Jeanne Dielman*, ou d'Yvonne Rainer appartiennent à cette catégorie.
- c) Les films de *reconstruction*, où les genres cinématographiques établis sont reconstruits-déconstruits pour y réinscrire les femmes (Rich cite comme exemples

Thriller, de Sally Potter, et *Daughter Rite*, de Michelle Citron).

d) Les films «*médusiens*», qui combinent l'humour et la sexualité pour faire sauter le patriarcat. *Les petite marguerites*, de Vera Chytilova, ou *La Fiancée du pirate*, de Nelly Kaplan, en sont deux exemples canoniques.

e) Finalement, le *réalisme correctif*, qui utilise le réalisme cinématographique traditionnel pour donner une vraie place aux femmes. Rich remarque que, dans ces films, «ce sont les actions des femmes qui font avancer la narration, et les liens entre les femmes, au lieu de paralyser les personnages, les sauvent.»¹⁴ Les films de la réalisatrice allemande Margarethe von Trotta illustrent très bien cette adaptation des traditions cinématographiques aux vrais besoins de la représentation des femmes.

Dans notre cycle, dont l'objectif est de montrer quelques *Wonder Women* du cinéma, c'est-à-dire des femmes fortes qui assument leurs convictions, les films de validation et le réalisme correctif ont joué un rôle très important, et c'est dans ces catégories que peuvent être classées beaucoup des œuvres que nous avons choisies (comme *Messidor* ou *Bandit Queen*). Quant aux films «norme-mâle», on peut seulement espérer que les versions les plus *machistes* s'éteindront, et qu'on pourra les regarder, dans un futur pas très lointain, comme des restes archéologiques de ce que Marx appelait la préhistoire de l'humanité.

- 1 L'équivoque normal/norme-mâle est dûe – bien sûr – à Lacan.
- 2 Johnston Claire, «Women's cinema as counter-cinema», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. 1, University of California Press, 1976, pp. 209-210. Voir aussi Stam Robert, *Film Theory: an Introduction*, Blackwell Publishing, 2000, p. 173
- 3 Mulvey Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. 2, University of California Press, 1985, p. 303
- 4 Mulvey Laura, *ibid.*, section III.C.2
- 5 Dans *Thinking in Images: Film Theory, Feminist Philosophy and Marlene Dietrich* (British Film Institute, 2005), Catherine Constable va encore plus loin que Mulvey et remarque que, dans *L'Impératrice rouge*, «Catherine se présente comme spectacle pour conquérir le pouvoir politique. Au lieu d'être l'objet dans le spectacle de quelqu'un d'autre, elle contrôle sa propre mise en scène» (p. 74).
- 6 Haskell Molly, *From Reverence to Rape*, Chicago University Press, 1987, p. 155. Sur le *woman's film*, voir aussi Doane Mary Ann, *The Desire to Desire*, Indiana University Press, 1987
- 7 Kuhn Annette, *Women's pictures. Feminism and cinema*, Verso, 1994, p. 35
- 8 Voir Walker Deborah «Re-reading the femme fatale in film noir: an evolutionary perspective», in

Journal of Moving Image Studies 4 (2007), p. 25, pour une analyse innovatrice de la femme fatale dans le cadre de la psychologie évolutionniste. Walker suggère que la femme fatale meurtrière du film noir est en fait un «mythe patriarcal».

- 9 Johnston Claire, *op. cit.*, pp. 212-213
- 10 Voir Stam Robert, *op. cit.*, pour une synthèse des objections à Mulvey.
- 11 Walker Deborah, *op. cit.*
- 12 Je n'exagère pas: le cinéaste Peter Gidal décida en 1978 de ne plus montrer une image de femme dans ses films pour ne pas se faire le complice du regard scopophilique masculin.
- 13 Rich Ruby, «In the name of feminist film criticism», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* 2, p. 340
- 14 Rich Ruby, *ibid.*, p. 354



Une Piratesse sur l'océan cinématographique: l'effet Kaplan

par Vania Jaikin Miyazaki

«C'ÉTAIT À BUENOS AIRES, faubourg de l'Europe, dans le jardin de mes parents... Le petit déjeuner attendait sur une table. J'avais sept ou huit ans. Après une nuit d'insomnie, (cela arrive, même à huit ans), ma décision était prise. Tout en attaquant avec détermination chocolat et croissants, je déclarai à ma famille éberluée:

– Quand je serai grande, je ferai du cinéma!

Après un court silence, mon père répondit:

– On ne parle pas la bouche pleine...

Et voilà comment, pour quelques miettes, on a risqué de me faire rater mon rendez-vous avec l'Histoire...»

Nelly Kaplan est née à Buenos Aires. Elle est à peine majeure quand elle débarque à Paris. Elle croit à sa destinée hors du commun et il faut avouer qu'elle ne s'était pas trompée. Ses pas l'ont menée à rencontrer des Abel Gance, des Philippe Soupault, des André Breton... Qui tous l'ont très vite estimée, non comme une muse («Je récuse le mot muse, véritable piège à verges. Quand on est muse, on inspire peut-être, mais on ne respire pas, on ne crée pas soi-même!») ou une égérie («un autre mot qui me déplaît. Encore un piège à verges»), mais comme une jeune femme au potentiel créateur évident.

«Je suis arrivée à Paris en 1953, toute jeune. Je venais de Buenos Aires. J'avais dit à mes parents que je partais pour trois mois afin d'apprendre le français mais je savais que je ne reviendrais pas. À Paris, j'étais la correspondante de la Cinémathèque argentine que j'avais fréquentée assidûment quelques années plus tôt, car depuis mon enfance, ma fascination pour le cinéma était totale. Je connaissais très bien Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française où je me ren-



dais le plus souvent possible pour assister aux projections. Un jour de 1953, il y a eu à la Cinémathèque, une soirée en hommage à Georges Méliès. Langlois est venu vers moi pour me dire qu'un monsieur demandait à me rencontrer... C'était Abel Gance! Il nous a présentés et j'ai parlé très longtemps avec Gance du cinéma en général, des grands chefs-d'œuvre du cinéma muet, de ses films en particulier que je connaissais et que j'avais admirés à la Cinémathèque de Buenos Aires, *La Roue*, *Napoléon*, *Un grand Amour de Beethoven*, *J'accuse...* Quelques mois plus tard, il m'a téléphoné pour me demander si je voulais travailler avec lui. Et voilà comment je suis entrée dans le cinéma. Gance m'a initiée aux arcanes de son art, de l'écriture du scénario à la réalisation et au montage.

» À l'époque, j'étais aussi journaliste, je rédigeais des articles pour des publications sud-américaines. Lors d'un vernissage à la galerie Maeght, rue de Téhéran, quelqu'un est arrivé vers moi en me disant "Qui êtes-vous, fauve magnifique au milieu de tous ces crétins qui nous entourent...?" J'ai répondu "Et vous, qui êtes-vous?" C'était Philippe Soupault. J'ai rétorqué "Ah les champs magnétiques!" Ça l'a estomaqué. Il s'est dit "Comment cette jeune femme qui parle un français approximatif sait que j'ai écrit *Les Champs magnétiques!*", et nous sommes devenus très amis. C'est lui qui le premier m'encouragea à écrire en français. Il m'a dit un jour: "Il y a déjà cinq ans que vous habitez ce pays, et vous n'avez publié qu'un texte théorique en français. Avec toutes les folles idées dont je vous sais capable, il faut vous attaquer à la fiction".

» En 1956, deux ans après ma rencontre avec Soupault, au musée des Arts décoratifs où j'étais venue voir une exposition d'art précolombien, je m'aperçus soudain qu'un monsieur s'approchait de moi. Il commença à me parler en commentant une statuette que j'étais en train de regarder. Puis, il me fit visiter toute l'exposition. Je ne savais pas qui il était, c'était extraordinaire. À la fin, il m'a dit: "Il faut que je me présente, je m'appelle André Breton." C'est ainsi que j'ai connu les deux grands poètes du surréalisme. J'avais lu à l'époque tous leurs livres en

espagnol, et évidemment je les ai relus en français. J'ai fait des rencontres fabuleuses. J'ai connu plus tard Mandiargues. Il était venu voir mon film sur Gustave Moreau et nous avons également entretenu une forte amitié. J'ai des correspondances fantastiques avec Mandiargues, Soupault et Breton.»

Dans sa collection d'amitiés amoureuses, Kaplan comptabilise une dizaine d'années de relation passionnelle avec Abel Gance, de quarante ans son aîné. Il la prend comme assistante sur plusieurs de ses projets et lui enseigne comment confectionner un film d'un bout à l'autre. En 1969, année erratique, après quelques court-métrages dont celui sur Picasso, *Le Regard Picasso*, qui reçut le Lion d'Or à Venise, elle réalise son premier long-métrage: *La Fiancée du pirate*. Un bijou artisanal qui n'aurait jamais vu le jour sans la ténacité de la flibustière Kaplan qui a essuyé les refus de plus d'une vingtaine de producteurs pour insoutenable provocation, vulgarité, scandale etc., etc., avant de tomber sur Claude Makovski, seul fou à avoir cru en elle. Il a d'ailleurs co-signé le scénario et leur collaboration a continué après ce premier opus.

«Je revendique le surréalisme et l'érotisme en tant que mouvement de révolte, de liberté, d'humour et d'amour», déclare-t-elle.¹

C'est l'histoire de Marie... Marie, bien entendu. Pas la plus sainte, ni la plus virginale de l'Histoire des Marie, mais la plus sacrée des païennes en tout cas. Je note tout à coup à quel point les mots *vierge* et *verge* se ressemblent.

Cette Marie-là se définit par ses actes, par son instinct de survie animal. Elle est loin de la pensée, loin de toute stratégie. Elle réagit au monde hostile qui l'entoure.

Le film s'ouvre sur le jour charnière où sa mère meurt et Marie décide de sortir de l'esclavage auquel elle avait été réduite depuis qu'elle et sa mère avaient atterri dans ce petit hameau perdu dont la médiocrité ambiante laisse penser qu'il ne mérite même pas de porter un nom. Pourtant Kaplan se donne quand même la peine de lui en inventer un. Les habitants se sont toujours servis des deux femmes comme bon leur semblait sous prétexte

qu'ils avaient été suffisamment bons pour les recueillir et les caser dans une cabane dans la boue en lisière de forêt. Dans le village, il n'y en a pas un pour rattraper l'autre, une ribambelle d'hypocrites et de mesquins, pourtant Marie, si pure et si sauvage, piratesse avec son crochet ou sirène avec son chant, va les mener en bateau jusqu'à les faire échouer loin du port. En parlant de chant, «La Fiancée du pirate» est aussi le titre d'une chanson de l'Opéra de Quat'Sous de Brecht et Kurt Weill, dont le sous-titre est la *Chanson de l'Humiliation...* et en en lisant les paroles, on note que cette histoire n'est pas sans rappeler le récit de Nelly Kaplan:

Moi toujours j'laverai / Les verres et les plats / J'serai toujours une Marie-couche-toi-là / Quand on m'donnera un penny / Toujours je dirai merci / J'gard'rai mes habits loqu'ieux / Au fond d'cet hôtel miteux / Et demain, demain comme aujourd'hui / Vous ne saurez toujours pas qui je suis ! / Mais un soir, ce beau soir pour qui je vis / Voilà que les cent canons / S'éveilleront et tonneront / Pour la première fois, j'éclaterai de rire / «Quoi méchante, t'as l'coeur à rire?» / Le navire de haut bord / Cent canons aux sabords / Bombardera le port! / Alors viendront à terre les matelots / Plus de cent, ils marqueront d'une croix de sang / Chaque maison, chaque porte / Et c'est d'avant moi qu'on apporte / Enchaînés, implorants, mutilés et saignés / Vos pareils, tous vos pareils, beaux messieurs! / Vos pareils, tous vos pareils, beaux messieurs! / Alors paraîtra celui que j'attends, il me dira: / «Qui veux-tu de tous ces gens que je tue?» / Et moi je répondrai doucement: / «Tous!» À chaque tête qui tombera / Je dirai: «Hop là!» / Et le navire de haut bord / Loin de la ville où tout sera mort / M'emportera vers la vie!

Marie fait effectivement tomber les têtes l'une après l'autre et part pieds nus vers une autre vie, abandonnant tout derrière elle. «Même pas "après elle, le Déluge"; car le Déluge, c'est elle», explique Kaplan à Bernadette Lafont dans une lettre datée du 3 mars 1969 où elle décrit précisément à son actrice ce qu'elle attend d'elle pour cet immense rôle:

«Bernadette, le personnage de Marie est à créer complètement de l'intérieur. À partir d'une enveloppe charnelle subversive (subversion dont l'évidence ne se manifeste que progressivement au fur et à mesure des rebondissements de l'action), la "mendicante" deviendra "reine". Et cela doit surgir non seulement du texte mais de chaque regard, démarche, battement imperceptible des paupières, frémissement du menton. Marie n'est pas innocente, mais pure. Cela veut dire qu'il vous faut oublier (tout au moins au début) ce regard inimitable "made in Lafont" qui a fait les délices de centaines de mâles en extase. Marie est une enragée, sans conscience politique, sans conscience de classe, mais intuitive et intelligente. Elle sent obscurément que pour s'en sortir, pour ne pas être écrasée par le système, elle n'a pour seules armes que cette intelligence et son corps. Et elle utilise les deux avec adresse; mais sans sentiment de péché baudelairien. Tout chez elle doit être naturel. Elle méprise les objets et la société de consommation pour laquelle ils existent. De là son habitude de les détourner toujours de leur utilité première, comme vous le verrez à la lecture du scénario. Et quand elle quitte le village pour toujours. Elle n'emportera rien avec elle, sauf un coffre de beauté et quelque argent justement gagné... Elle fait table rase du reste. Même pas "après elle, le Déluge"; car le Déluge, c'est elle.

» Pensez à cette phrase de Breton: la beauté sera convulsive ou elle ne sera pas. Marie est la Beauté.

» Le texte doit être mémorisé sans le moindre trou, sans le moindre défaut. Il faut que d'ici cinq jours vous connaissiez par cœur chaque phrase. Il faut avant tout que vous lisiez le scénario en entier, une, deux, trois fois au moins, avec toute votre attention, non seulement par rapport à vous, mais aussi par rapport aux rapports entre Marie et tous les autres personnages. Par la suite je veux que l'on "épluche" ensemble chaque scène, si minime soit-elle, et que l'on étudie la moindre nuance de geste, de regard, d'intonation de voix. Il faut soigner beaucoup l'articulation des phrases. Elles sont toutes importantes. Toutes doivent être parfaitement intelligibles. Je ne veux pas que le scénario se promène ou qu'il

soit lu par quelqu'un d'autre que vous. Les bombes à retardement, on ne les expose pas dans une vitrine avant utilisation.

» Je vous demande une obstination, une application de tous les instants.

» Ce sera le plus beau film que vous aurez jamais fait. Et le premier d'une longue, vraie série.

» Je vous embrasse. N.»⁵

Autant dire que La Kaplan est un personnage impressionnant. Pas inquiétant, intrigant.

En 1969, une pensée aussi libre – et libertine – ne devait pas se trouver à tous les coins de rues. Aujourd'hui non plus... d'ailleurs.

Dans la plupart des articles sur le féminisme et le cinéma, il y a eu l'Avant et l'Après *La Fiancée du pirate*. Comme en témoigne ce fragment d'article:

«Le film, sans nul doute annonciateur des changements à venir et porteur de l'esprit contestataire qui deviendra une tendance prononcée dans les années 1970, est *La Fiancée du pirate* de Nelly Kaplan, sorti en 1969. Avec Bernadette Lafont dans le rôle-titre, le film bouscule les idées reçues sur les sexes et les rapports entre les sexes, optant pour une provocation peu orthodoxe qui n'aura d'ailleurs pas l'approbation des féministes de l'époque. Il annonce les prémices d'une révolution sexuelle encore balbutiante en France (par rapport aux pays anglo-saxons) posant comme protagoniste une Marie bien peu virginale qui prend progressivement le pouvoir sexuel et économique dont son entourage l'avait jusqu'alors privée.

» La situation des réalisatrices change donc radicalement à partir du début des années 1970 où nombreuses sont les femmes à passer derrière la caméra. Cette évolution majeure s'explique aussi par des raisons techniques et économiques: la Nouvelle Vague avait popularisé l'emploi d'un matériel plus léger et moins encombrant, permettant un tournage avec une équipe technique réduite. Le choix de tournage hors studio avait aussi fortement diminué le coût des tournages, ce dont bénéficient les réalisatrices, particulièrement confrontées au problème du financement. Cette diffi-

culté ne disparaît cependant pas, et nombreuses sont celles qui choisissent de faire des films moins coûteux en vidéo, tandis que d'autres, parfois après un premier film de cinéma, continuent leur carrière à la télévision, réputée plus accessible pour les femmes.»⁶

Kaplan, par son film-révolution, élève la vengeance, ou parlons plutôt d'émancipation (d'éwomancipation) au rang de justice divine, de bonne marche de l'univers... de retour à l'ordre.

Même aujourd'hui, même pour nous, ce film fait sens. Faire table rase des navrants poèmes sur la femme-icône, la femme intouchable, la femme-fascination, objet de fantasmes ou d'inquiétudes, partie intégrante de l'imaginaire masculin.

Je ne pensais pas être féministe, je ne pense toujours pas l'être, pourtant quelque chose de *La Fiancée du pirate* résonne en moi. La Kaplan donne une vérité⁷, parmi d'autres. Et elle le fait avec gaieté, avec un optimisme enthousiasmant de bout en bout, une énergie franche et fraîche, légère et colorée. Le film se laisse



PHOTO: *La Fiancée du pirate*, 28 SEPTEMBRE

regarder comme un bon vin se laisserait boire. La réjouissance d'un tel spectacle procure aussi bien des picotements aux pieds que des envies de glousser de plaisir. Un retour à l'enfance? Comme à l'époque où tout restait à découvrir, les yeux écarquillés, la curiosité au bout du nez, tétanisé et empressé à la fois. Voilà l'effet Kaplan.

- 1 Colaux Denys-Louis, *Nelly Kaplan: Portrait d'une flibustière*, Dreamland éditeur, 2002
 - 2 Lettre de Nelly Kaplan à Deny-Louis Colaux datée du 31 août 2000, citée dans son portrait.
 - 3 Propos recueillis par Nathalie Jungerman pour la fondation La Poste.
 - 4 <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12339>
 - 5 Tiré de Colaux Denys-Louis, *Nelly Kaplan: Portrait d'une flibustière*, Dreamland éditeur, 2002
 - 6 Rollet Brigitte «Le Tournant des années 70: Féminisme et cinéma», in *Cinémaction*, n° 99 «Le machisme à l'écran», dirigé par Guy Hennebelle, Éditions Corlet-Télérama, p. 217
- * À propos de vérité, je ne résiste pas à la tentation de partager quelques passages de la dissertation écrite par Kaplan le 9 juin 1995, jour où l'Association des Empêcheurs de Tourner en Rond lui a fait passer son bac. Elle fut reçue première en répondant à la question: «Peut-on être indifférent à la vérité?» Sa réponse en dit long sur cette personnalité érudite autant qu'énergique, drôle, provocatrice et sexuée, oui, assurément et assumément.
«Mesdames, Messieurs, membres du jury,
Autant vous le dire tout de suite: je vous trouve très

pervers. J'énonce votre sujet: «Peut-on être indifférent à la vérité?» Comme si vous ne le saviez pas: il n'y a pas de vérité! Que vous a-t-on appris à l'école? (...)

Récapitulons ce que tous ces vieux amoureux de Sophia ont annoncé sur la vérité, depuis le jour où, sortant nue d'un puits, grelottante, elle replongea aussitôt, pour se réchauffer, dans un tonneau de vin: in vino veritas... Tout le monde connaît cette vérité première, dont le corollaire nous informe que, puisqu'en buvant on risque de voir double, nous nous trouverions en face de deux vérités... (...)

Mon dernier salut je le dois à un chat: le chat de Schrödinger, né avec tous ses poils soyeux des folles hypothèses de la philosophie quantique, et auprès duquel son cousin, le chat de Chester, fait piètre figure, ce qui n'est pas peu dire.

Car si le minet de Chester disparaît ou apparaît à volonté, le minou de Schrödinger, enfermé dans une boîte avec marteaux et fioles de poison, nous dérouta à vie. Pour que le marteau tombe sur la fiole et la casse, on envoie un proton de spin indéterminé, dont la fonction est si compliquée que le chat se trouve être à la fois vivant et mort. Étonnant, non?

N'en déplaît à Schrödinger, cette expérience ne peut être renouvelée que sept fois, une par vie de chat. (...) c'est déjà bien, car certaines philosophies ne dépassent pas la durée d'une vie... (...) Et puis comme l'écrivait Blaise Cendrars, toutes les philosophies du monde ne valent pas une bonne nuit d'amour... Ce qui nous conduit à la question suivante: pourquoi certains aiment-ils davantage fouetter une chatte que caresser un chat? (...)

Quant à ma vérité, qui diffère sans doute de la vôtre, il est bien possible qu'elle vous indiffère; ce qui me laisse à mon tour indifférente...

Comme le proclamait mon arrière-grand-mère maternelle, la seule parmi toutes les grands-mères à être parvenue à dévorer le Loup: Primum vivere, deinde philosophare...» in Colaux Denys-Louis, *Nelly Kaplan: Portrait d'une flibustière*, Dreamland éditeur, 2002, pp. 64-68

Ciné-Club Universitaire
de Genève



Dj's, Vj's, **Wonder bar** et **Wonder bras**
Dj Mafalda + Guests

Alien vs Wonder Woman Party

lundi 5 octobre 2009 à 20h

20h *Alien* de Ridley Scott

22h30 *Alien vs Wonder Woman Party*

Entrée à 22h30: 5.-

Gratuit pour les spectateurs du film (entrée: 8.-)

Ouvert à toutes et à tous!

Auditorium Arditi
Av. du Mail 1 | 1205 Genève
022 379 77 05 | www.a-c.ch



LUNDI 21 SEPTEMBRE

Seven Women (Frontière chinoise)

USA, 1966, 87', 35mm. **R** John Ford
INT Anne Bancroft, Sue Lyon, Margaret Leighton

Aux confins de la frontière de la Chine et de la Mongolie au début du XX^e siècle, la rigide et ambiguë Miss Andrews dirige une mission américaine. La communauté ayant besoin d'un médecin, elle voit arriver le Dr Cartwright, une doctresse au comportement non-conformiste. La libre-penseuse et les missionnaires ne vont cesser de se heurter. Mais lorsque le terrible chef mongol Tunga Khan et ses soldats envahissent la mission pour s'y installer en maîtres, les comportements courageux de certaines et les égarements des autres vont se révéler.

LUNDI 9 NOVEMBRE

Baby Face

USA, 1933, NB, 76', 35mm. **R** Alfred E. Green
INT Barbara Stanwyck, George Brent, Theresa Harris

Dans le Sud des États-Unis, Lily sert dans le bar minable de son père. Lorsque celui-ci meurt, elle part pour New York, bien décidée à user de ses charmes pour réussir. Les hommes ont envie d'elle, autant que ça lui serve! Rapidement engagée dans une banque, elle va gravir les échelons de la hiérarchie, en même temps que les étages du building, en y séduisant les hommes importants, du chef du personnel au directeur. Assumant son comportement, Lily est prête à tout pour changer de catégorie sociale. En filigrane, le portrait d'une Amérique impitoyable.

Avant-programme: *La petite boîteuse*, Robin Harsch, CH, 2008, 29', DVD

Le récit d'une grand-mère qui, il y a 40 ans, a assassiné son amant. Prix «Regards sur le Crime», Visions du Réel, Nyon (2008)

LUNDI 28 SEPTEMBRE

La Fiancée du pirate

France, 1969, 107', 35mm. **R** Nelly Kaplan
INT Bernadette Lafont, Claire Maurier, Henry Czarniak

En présence de la réalisatrice et scénariste Nelly Kaplan et du co-scénariste Claude Makovski

Avec un bouc noir pour seule compagnie, Marie, marginale, orpheline et pauvre, décide de se venger des notables de tout un village. Film impertinent et réjouissant qui dénonce les préjugés moraux et la tartuferie de certains bien-pensants dans une veine plus surréaliste que sociale, teintée d'humour noir. Selon les termes de Nelly Kaplan: c'est «l'histoire d'une sorcière des temps modernes qui n'est pas brûlée par les inquisiteurs, car c'est elle qui les brûle».

LUNDI 16 NOVEMBRE

Bandit Queen

Inde-GB, 1994, 119', 35mm. **R** Shekhar Kapur
INT Seema Biswas, Aditya Srivastava, Nirmal Pandey

L'histoire de Phoolan Devi, une femme devenue mythique en Inde. Mariée de force à 11 ans, elle se révolte et s'enfuit! Elle connaît alors la séquestration, les viols, les humiliations liées au système de caste avant de rejoindre les bandits des montagnes de l'Uttar Pradesh. Elle devient leur chef, instaurant ainsi une révolte armée contre les autorités, afin de lutter contre le système des castes et pour l'émancipation des femmes. Une Robin des Bois en sari, rageuse et résolue. Phoolan Devi a été assassinée en 2001, peu après avoir été élue députée.

Avant-programme: *Tierra Roja*, Heidi Hassan, CH, 2007, 18', Beta

Le récit d'une immigrée latino-américaine, qui évoque ses difficultés d'intégration à Genève.

LUNDI 5 OCTOBRE

Alien

USA, 1979, 117', DVD **R** Ridley Scott
INT Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Ian Holm

BAFTA Award meilleur espoir féminin pour Sigourney Weaver (1980)

De retour vers la Terre, un vaisseau de transport spatial reçoit un message de détresse venant d'une planète inconnue. L'équipage, composé de cinq hommes et deux femmes, s'y rend dans l'idée de porter secours. Mais de retour sur le vaisseau, les résidents vont se retrouver aux prises avec une espèce inconnue, particulièrement hostile et agressive. Film culte de SF avec une créature sortie tout droit de l'imagination de H. R. Giger.

Avant-programme: *La Délogeuse*, Julien Rouyet, CH, 2008, 20', 35mm.

Comment la femme de ménage prend le contrôle de la luxueuse villa de ses patrons. Léopard d'or, Locarno (2008)

LUNDI 23 NOVEMBRE

L'Impératrice rouge (The Scarlet Empress)

USA, 1934, NB, 104', 35mm.

R Josef von Sternberg
INT Marlene Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser

En 1744, la jeune princesse prussienne Sophia Frederica arrive en Russie pour épouser le grand-duc Pierre III, neveu et héritier d'Elizabeth I, impératrice de toutes les Russies. Il se trouve que ce futur mari est un dégénéré déjà très occupé par sa maîtresse. Seule et soumise à la cour, la future impératrice Catherine II de Russie va progressivement reprendre les rênes de sa vie, cumulant entre autres les amants. On assiste ainsi à la transformation d'une jeune fille naïve en une figure féminine autoritaire et sensuelle, dans un somptueux délire baroque.

Sauf mention particulière les films sont

LUNDI 12 OCTOBRE

Moolaadé

Sénégal, 2004, 124', 35mm.

R Ousmane Sembène **INT** Fatoumata Coulibaly, Maimouna Hélène Diarra

Prix «Un Certain Regard», Cannes (2004)

Une femme se bat, digne et déterminée, pour que l'on cesse d'exciser les petites filles de son village, déconcertant ainsi toute sa communauté. On brûle les radios, «qui donnent trop d'idées aux femmes», et on flagelle la rebelle. Rien n'y fera, les patriarches et les exciseuses, sorcières au sceptre menaçant, devront déposer les armes devant la force de Collé, nourrie par l'adhésion lente des autres femmes. Sous des airs de fable moderne, ce film émouvant d'un cinéaste militant prend fermement position, mais sans désigner de coupables ni tirer de conclusions hâtives.

LUNDI 30 NOVEMBRE

La mariée était en noir

France, 1968, 107', 35mm. **R** François Truffaut

INT Jeanne Moreau, Michel Bouquet, Jean-Claude Brialy

À la suite d'un jeu qui a mal tourné, cinq hommes tuent un jeune marié à la sortie de l'église. Julie, mariée et veuve le même jour, entreprend de se venger. Avec une détermination implacable, Julie va assassiner chacun des meurtriers. Pour les abattre, elle utilise leurs différentes représentations de la femme idéale. Vengeance lente et raffinée pour un polar en forme d'hommage à Sir Hitchcock. Et bien que Quentin Tarantino le nie, l'influence sur son film *Kill Bill* est manifeste.

Avant-programme: *Larsen*, Carlo De Rosa, CH, 2008, 14', 35mm.

Arrivée au cap de la trentaine, Zora se pose des questions sur l'amour et le mariage. Va-t-elle écouter sa petite voix?

LUNDI 19 OCTOBRE

Les trois vies de Rita Vogt (Die stille nach dem Schuss)

Allemagne, 2000, 103', 35mm.

R Volker Schlöndorff **INT** Bibiana Beglau, Nadja Uhl, Martin Wuttke

Ours d'argent meilleures actrices ex-aequo pour Bibiana Beglau et Nadja Uhl, Berlin (2000)

Rita, terroriste d'Allemagne de l'Ouest, membre d'un groupe armé, sert un idéal révolutionnaire avec passion et violence. Lorsque son mouvement est menacé, elle s'installe à l'Est, sous une nouvelle identité. Des années 70 à la chute du mur, Rita assumera ses différentes vies sans renier son idéal et ceci malgré des conséquences désastreuses sur sa vie personnelle.

Avant-programme: *La Valise*, Kaveh Bakhtiari, CH, 2007, 12', 35mm.

Jeanne, 65 ans, est retenue par son mari qui ne veut pas la voir partir en vacances avec ses copines.

LUNDI 7 DÉCEMBRE

Qiu Ju, une femme chinoise (Qiu Ju da guan si)

Chine, 1992, 100', 35mm. **R** Yimou Zhang

INT Gong Li, Peiqi Liu, Quesheng Lei

Lion d'or et prix d'interprétation féminine, Venise (1992)

Le mari de la paysanne Qiu Ju a été humilié publiquement par le chef de leur village. Ce dernier est prêt à les dédommager, mais ne veut pas présenter ses excuses. Qiu Ju, fière et obstinée, refuse l'argent. Enceinte, elle décide de partir en guerre contre l'administration communiste afin d'obtenir réparation. Affrontant tous les échelons du nébuleux système judiciaire, Qiu Ju nous permet de découvrir le monde rural en Chine et la place que les femmes y occupent.

Avant-programme: *Sing, O Barren Woman*, Susan Mogul, USA, 2001, 11', Beta La réalisatrice filme des femmes qui ont choisi de ne pas avoir d'enfants.

LUNDI 26 OCTOBRE

La Banquière

France, 1980, 131', 35mm. **R** Francis Girod

INT Romy Schneider, Marie-France Pisier, Jean-Claude Brialy

Durant l'entre-deux-guerres, Emma s'affirme dans un monde jusque-là exclusivement masculin: celui de la haute finance. N'hésitant pas à afficher sans scrupule opulence et homosexualité, elle provoque rapidement la haine de ses rivaux et doit alors affronter une cabale politico-médiatique. Un rôle à la hauteur du talent de Romy Schneider, qui incarne avec force et charme l'ascension et la chute d'une femme dominatrice, cynique, et séduisante, crainte par les hommes de pouvoir.

Avant-programme: 1977, Peque Varela, GB-Esp., 2007, 8', 35mm.

De l'enfance à l'adolescence, en animation, un parcours semé de stéréotypes que les filles se doivent d'éviter.

LUNDI 14 DÉCEMBRE

Messidor

CH, 1979, 123', 35mm. **R** Alain Tanner

INT Clémentine Amouroux, Catherine Rétoré

En présence du réalisateur Alain Tanner

Jeanne Salève, étudiante en histoire, et Marie Correçon, vendeuse, se rencontrent en faisant de l'auto-stop. Elles sympathisent et décident de continuer à se balader sans but précis. Elles échappent à un viol grâce à Marie qui frappe à la tête un des assaillants avec une énorme pierre. C'est le début d'une escapade, financée par de petits larcins, à travers villes et montagnes suisses. Respirant l'amitié et la liberté, ce road-movie, qui a sans doute inspiré *Thelma et Louise*, propose la critique d'une société individualiste et consumériste.

Pouvoirs féminins, des flibustières du sexe aux aliennées de la maternité

par Briana Berg

OU'IL S'AGISSE du Lt. Ripley dans *Alien*, de Lily Powers dite Baby Face, de la docteure Cartwright dans *Seven Women* ou encore de la banquière Emma Eckhart, les personnages du cycle *Wonder Women* sont des femmes fortes et charismatiques qui ne dépendent pas d'hommes ou se battent pour ne pas en dépendre, et offrent une possibilité d'identification positive aux spectatrices en leur montrant une prise de pouvoir au féminin. Elles suggèrent des modes de vie alternatifs, des façons personnelles de se positionner et des rôles autres que celui de l'épouse au foyer, de la mère dévouée, de la fille reconnaissante, ou de la vierge effarouchée. Mais ce faisant, justement parce qu'ils sont atypiques, ces portraits soulignent la peur que peut inspirer la féminité, habituellement masquée dans et par les représentations standardisées. Chacune des femmes de ce cycle renvoie à sa manière à la peur qu'a la société patriarcale du pouvoir féminin, pouvoir dérivé de sa sexualité et de sa capacité à donner la vie.

De nombreux théoriciens se sont penchés sur l'anxiété que la femme semble susciter chez l'homme. 'En partant du postulat qu'une personne qui se sent forte et en sécurité n'a pas peur, et que la personne qui n'a pas peur ne ressent pas le besoin d'exercer un contrôle sur un autre ou sur un environnement non menaçants, on peut conclure que le désir de contrôle renvoie à la peur, et que cette peur dérive d'un sentiment de faiblesse. Plus l'homme tente d'assujettir la femme, plus cela dénote sa peur à son égard. S'il en a peur, c'est qu'il considère qu'elle possède un pouvoir – et notamment un pouvoir sur lui. Freud évoque la peur de la castration dans *Totem et Tabou*; l'absence de pénis chez la femme ferait ressurgir chez le mâle cette anxiété dont les racines se trou-

vent dans l'enfance. Il y a également des peurs liées à la représentation d'une mère toute-puissante, celle dont le pouvoir est d'octroyer ou au contraire de refuser subsistance, chaleur et protection, des frayeurs que chaque enfant porte en lui du fait de sa dépendance totale dans la petite enfance envers celle qui le nourrit. L'anxiété masculine pourrait aussi provenir d'une croyance ancienne selon laquelle l'homme serait affaibli par la femme au cours de l'acte sexuel, car elle lui soustrairait sa force de vie en quelque sorte – une belle opération de renversement en son contraire: l'acte de pénétrer et d'éjaculer à l'intérieur du corps de la femme, qui peut être perçu comme agressif, devient une attirance réalisée par la femme sur l'homme, à laquelle il ne peut résister et dont le résultat est qu'elle lui arrache littéralement sa sève.

Dans la plupart des films du cycle, la peur du pouvoir de séduction de la femme est véhiculée tant par les hommes que par nombre de femmes, qui reprennent souvent les édits de la société patriarcale à leur compte – une autre manière de survivre. La gent féminine se montre ainsi assez peu solidaire de celles qui voudraient initier un changement dans les rôles sociaux. Phoolan Devi est autant abusée psychologiquement par les femmes d'autres castes ou de sa famille, qu'elle l'est sexuellement par les hommes dans *Bandit Queen*. Dr Cartwright, désespérément attendue à la mission, ne trouve pas de réel soutien chez ses compagnes peureuses, rigides, ou bondieusardes de *Seven Women* lorsqu'elle ne se comporte pas de manière identique à celles-ci, alors même que c'est parce qu'elle est différente qu'elle est, elle, devenue docteure. Baby Face est rejetée en bloc par la population féminine qui voit en elle un danger, bien réel par ailleurs, dans la course à la sécurité à laquelle elles participent de manière plus «normée», c'est-à-dire de façon socialement acceptable. Dans *La Banquière*, c'est à cause de son pouvoir de séduction que le personnage de Romy Schneider fait si peur à son ennemi Horace Vannister. Elle a des idées progressistes qui fonctionnent, des ressources et de la cervelle, mais il y a d'autres financiers potentiellement mena-



cants dans l'univers du film de Francis Girod. Vannister ira jusqu'au meurtre parce que la banquière lui plaît, alors même que cette dernière ne lui retourne pas pareil intérêt. C'est ainsi l'indifférence sexuelle de la femme face au désir masculin qui fait basculer Vannister, et non pas le pouvoir intellectuel d'Emma Eckhart. *La Fiancée du pirate* est sans doute l'exemple le plus direct (peut-être parce que réalisé par une femme) du potentiel de la séduction au féminin. Hommes et femmes y sont réunis dans la conviction absolue qu'une belle femme prête à utiliser ses charmes peut obtenir ce qu'elle veut – bousculer tous les codes, toutes les normes, mettre à son service et à ses pieds tous les hommes, bref, le pouvoir d'abattre la société, de provoquer la guerre, de tout détruire sur son passage. L'appellation «femme-objet» peut presque être utilisée ici dans une autre acception, celle de la femme en tant qu'objet sur lequel sont projetés tous les fantasmes destructeurs de l'être humain, sorte de victime expiatoire de la société. Si la séduction féminine est vue comme étant délétère, sa capacité à donner la vie est tout aussi menaçante. Le pouvoir créateur de la femme est proche de celui que l'être humain a attribué aux dieux. Proche mais pas égal, puisque la femme a besoin de l'homme pour la féconder. Ce qui mène à une autre anxiété, celle liée au fait que la paternité n'est jamais certaine, qu'avant les tests de paternité actuels il n'y avait pas de garantie pour l'homme d'être le père de sa progéniture... ce qui explique certaines pratiques telles la ceinture de chasteté ou l'excision avec suture du vagin, qui ont encore cours dans certaines régions du monde. Que le contrôle social soit aux mains masculines permet ainsi d'assurer – avec plus ou moins de succès – à la fois la fidélité de la femme et la paternité de l'homme. Par ailleurs, pour rétablir l'asymétrie liée au pouvoir de gestation de la femme, le pouvoir patriarcal s'est évertué à désacraliser la nature animale de la maternité, sa réalité physique, tout en en glorifiant une image abstraite. La religion a résolu le problème épineux de l'incarnation du Christ en lui donnant pour mère une femme vierge, donc pure. Le dogme catholique évoque en outre l'immaculée conception de

Marie, conçue en dehors de toute souillure du péché originel, par la grâce de Dieu. La réalité de la maternité, la menstruation, l'utérus, la grossesse et l'accouchement ont vite été taxés de choses impures, sales, dangereuses, suscitant de nombreux interdits et tabous. Dans les faits, l'utérus est dangereux au cours de la grossesse; du point de vue des peurs inconscientes, profondes, animales, loin de la beauté et de l'émerveillement qu'un tel événement peut inspirer à l'imaginaire, l'utérus serait le lieu où s'implante une vie étrangère, comme un virus, déformant le corps-hôte dont elle se nourrit, libérant un flot de fluides organiques à sa sortie, déchirant parfois tissus et muscles au passage, potentiellement capable de mettre fin à la vie du corps porteur.

Cette menace utérine est littéralement mise en image dans le film *Alien* (Ridley Scott, 1979) – en anglais, alien veut dire étranger, mais aussi, entre autres, hostile, répugnant, différent. Au début du film, un membre de l'équipage, Kane, envoyé en reconnaissance dans une cave sombre pleine d'œufs, se fait infecter/féconder par une forme de vie extraterrestre, jaillie d'un œuf qui s'est ouvert comme une fleur sous la caresse de sa main. Ses compagnons le retrouvent inconscient, le visage entièrement recouvert par une bestiole en forme de main, tenant à la fois du poulpe et du crabe, qui *maintient* Kane simultanément en vie et dans un état comateux tout en s'alimentant à travers lui. Cette main, nommée «face-hugger» en anglais (sorte d'enlaceur facial, les notions d'étreinte et de visage associant l'affectueux et l'angoissant en un rappel de la mère toute-puissante étouffante et nourricière), tombe d'elle-même, morte, lorsqu'elle a accompli sa tâche. L'humain porteur n'a dès lors que quelques heures à vivre avant la naissance du petit d'alien, qui a lieu par son explosion hors de la cage thoracique de son hôte involontaire.

Ce récit suggère une compréhension enfantine de la procréation: le bébé grandit dans le ventre de la mère, et dans une logique d'enfant, il y entrerait comme tout le reste, comme la nourriture, par la bouche, et sortirait par le nombril ou à peu près. Mais cet accouchement-



boucherie recouvre aussi des angoisses profondes liées à des réalités du passé. Dans les mythes, qui sont très utiles pour considérer les peurs de l'être humain à travers les âges, on trouve régulièrement l'équation suivante: donner la vie égale donner la mort. De fait, grossesse et mort ont pendant longtemps été compagnes de lit: mort subite du nourrisson, décès de la mère en couches, trépas de la mère et de l'enfant parfois mis en pièces par les manipulations grossières des médecins pour extraire au forceps le bébé du ventre maternel – cette image qu'évoque la naissance-explosion du monstre dans *Alien*, et qui peut également renvoyer l'imaginaire moderne à une vision cauchemardesque de l'accouchement par césarienne.

L'accouchement par le thorax fait également penser à la naissance d'Ève dans la Bible. Ève serait issue de la côte d'Adam. Il y a là une indication quant à l'envie du mâle de posséder le pouvoir d'enfanter, un désir plus fréquent qu'il n'est communément admis et qui reste assez souterrain.³ Bruno Bettelheim⁴ a décrit des rituels dans cer-

taines sociétés primitives, qu'il nomme le «courage», au cours desquels les maris de femmes enceintes «jouent» certains comportements liés à la grossesse auxquels la communauté des femmes répond de manière congruente. Le désir de gestation masculine est ainsi reconnu et «exorcisé»; il fait partie prenante de l'acte de procréation et de la dynamique sexuelle. Le film *Alien* met en scène la grossesse masculine en faisant d'un corps d'homme le premier lieu de gestation du monstre. Il en propose même une version «biblique», puisque l'alien sort de la cage thoracique de son hôte masculin. Comme Marika Moisseeff⁵ le souligne très justement dans son étude sur la quadrilogie *Alien*, si la gestation peut se passer de corps porteurs, comme dans *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, ou si elle ne discrimine pas entre corps d'homme et corps de femme, comme dans *Alien*, l'équilibre entre les sexes, leur égalité, est rétabli. Dans ces deux récits, la reproduction sexuée met l'être humain du côté de l'animal, de l'ordre naturel – par opposition à l'ordre artificiel construit par



l'homme, symbolisé par la structure patriarcale. L'uto-
pie – ou le futur – serait donc de contrôler l'animalité de
l'être humain en aseptisant tout ce qui a trait à la nais-
sance, au point de se passer du corps. C'est une lutte
entre ces deux visions de la gestation que propose le
film *Alien*. D'un côté, la terreur, la destruction et la mort
liées à la gestation monstrueuse «naturelle», de l'autre,
une naissance plus évoluée, technologique, représentée
par le réveil des membres de l'équipage de l'hypersom-
meil, émergeant secs, propres, et complètement opéra-
tionnels de leurs bacs blancs, sous l'impulsion de
«Mère», l'ordinateur central du vaisseau Nostromo.

Ainsi, le film de Ridley Scott est une mise en images des
aspects monstrueux de la procréation scénarisés par le
biais de la procréation monstrueuse. Car l'alien ne fait
que se reproduire. C'est là son arme. Comme le souligne
Moisseeff, «la seule prédation dont il est ici question est
la procréation: la bête ne dévore pas ses victimes, elle
s'empare de leurs corps pour engendrer.» Le monstre
dans *Alien* représenterait donc le retour du refoulé sou-
vent postulé dans les approches psychanalytiques du
film. Mais ce qui est refoulé, et qui fait retour, est la gros-
sesse naturelle telle que nous la connaissons, avec sa
composante «gore». Le film fait l'hypothèse d'un futur
dans lequel la maternité serait éloignée du naturel, un
avenir dans lequel les méthodes de reproduction in
vitro, l'insémination artificielle, le clonage se seraient
généralisés. Dans cet univers où l'être humain a mis au
ban son plus grand pouvoir pour le neutraliser, cette
part de lui fait retour, émerge comme un cauchemar
sous la forme hideuse du monstre imaginé par Giger. Le
fait qu'une femme soit la seule à même de combattre
cette création de l'inconscient n'est pas anodin; c'est en
elle que réside le pouvoir de procréer, ce pouvoir qui
engendre une asymétrie homme-femme (sans oublier
le fait que symboliquement, c'est elle qui sait reconnaî-
tre son enfant, puisqu'elle est certaine de la maternité).
Tant que cette asymétrie n'est pas acceptée, la femme
ne peut réellement reconnaître son pouvoir. La lieute-
nante Ripley passe ainsi tout le premier film de la qua-
drilogie à combattre ces visions d'une reproduction

qu'elle refuse, jusqu'à avorter le monstre dans la scène
de lutte finale en l'éjectant au harpon du vaisseau de
secours à bord duquel elle s'est échappée.

Ainsi, la quadrilogie *Alien* scénarise la prise de pouvoir
des femmes en lien avec leur fonction reproductive, leur
capacité à gérer la puissance maternelle qui existe en
elles; celle-ci est assimilée textuellement dans le pre-
mier film à «un organisme parfait, qui a des capacités
d'adaptation extraordinaires, et dont la perfection n'a
d'égale que son hostilité.» Le premier film dessine le
début du parcours d'une femme confrontée à l'expé-
rience de la maternité, qu'elle ne connaît pas encore et
qui la terrifie: à travers quatre films, Ripley va cheminer
de la peur engendrée par la maternité, à différentes
stances maternelles, pour aboutir à une acceptation de
sa propre part animale et de l'aspect animal de la pro-
création. Et d'aller en deçà: «il ne s'agira pas tant pour la
femme postmoderne personnifiée par la star de cinéma
Sigourney Weaver d'assumer une fonction maternelle
imposée par les hommes que de participer, en tant que
commandante en chef, à sa maîtrise.»⁶ *Alien*, sous cou-
vert de monstres et de science-fiction, se révèle ainsi au
final un texte sur l'empowerment féminin.

- 1 Entre autres, Lederer Wolfgang, *Gynophobia ou la peur des femmes*, Payot, Paris, 1970; Hays Hoffman Reynolds, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil*, Putnam's, New York, 1964
- 2 Fisher Lucy, *The Lady Vanishes. Woman, Magic, and the Movies*, University of California Press, 1979
- 3 Les psychanalystes Frieda Fromm-Reichmann et Virginia Gunst ont souvent rencontré ce désir dans leur pratique thérapeutique – voir «On the Denial of Woman's sexual pleasures».
- 4 *Les Blessures symboliques*, NRF Gallimard, Paris, 1971 (1954)
- 5 Marika Moisseeff, «Que recouvre la violence des images de la procréation dans les films de science-fiction?», in *Stitch and Split* (<http://www.stitch-and-split.org>)
- 6 Marika Moisseeff, *ibid*.



Nikita du film éponyme de Luc Besson

Nikita est pour moi la représentation d'une femme forte qui n'a fondamentalement besoin de personne d'autre que d'elle-même. Solitaire et blessée, elle n'en continue pas moins d'avancer dans la vie coûte que coûte. C'est cette volonté de fer et cette indépendance qui m'ont marquée à jamais, deux caractéristiques que toute femme devrait avoir selon moi. DIANE D., COMMUNICATION

Sarah Connor

C'est un personnage qui m'a marquée quand j'étais plus jeune. Elle semble parano à première vue mais finalement, c'est qu'elle voit le monde de façon juste dans sa vision d'ensemble. De surcroît, une vraie combattante qui n'a pas peur de se salir les mains ! RAPHAËLE N., RESPONSABLE DE COMPTES-CLÉS

Ripley de la série *Alien*

Elle survit à tous ses comparses du genre humain pour ne se retrouver qu'avec des machines, et vaincre malgré tout. Elle a une force physique, mais aussi une force psychologique faisant d'elle une vraie héroïne. CHRISTIAN K., CINÉASTE EN HERBE

Hayley Stark, l'héroïne de *Hard Candy*

Adolescente, elle séduit un trentenaire sur Internet, puis le prend en otage et le torture intellectuelle-

Quel est le personnage féminin qui vous a le plus marqué au cinéma? Et pourquoi?

ment pour lui faire avouer qu'il a violé et tué une fille de 14 ans. C'est l'inversion des rôles qui m'a marquée, et la force de caractère de Hayley. La tagline est d'ailleurs «Quand le petit chaperon rouge devient le grand méchant loup...» ERLINE O'D., MONTEUSE

Frédérique Houseman de *Dirty Dancing*

Parce que personne ne la laisse dans un coin! MARC H., INDÉPENDANT

Scarlett O'Hara (Vivien Leigh)

Pour sa beauté, sa féminité, sa complexité qui l'a rendue si vraie aussi bien dans les rôles qu'elle a incarnés que dans sa vie. Jamais je n'oublierai son rôle dans *Autant en emporte le vent*, que j'ai vu au moins vingt fois en entier. J'aime le rôle de cette femme forte mais en même temps si fragile et gouvernée malgré tout par l'Amour. Ce n'est pas pour moi un modèle de vie mais elle me fait rêver. SANDRA K'B., PRODUCTRICE

Susan dans *Desperately Seeking Susan* avec Madonna

Elle sort de son quotidien bancal en suivant un rêve. LEILA A., ÉTUDIANTE

Les personnages féminins de David Lynch

Chez Lynch, la féminité pour être assouvie passe par le combat contre l'homme, exigeant, violent, castrateur et possessif. Toutes les femmes de Lynch sont des parcelles de LA femme! Au-delà de l'aspect combatif et même intellectuel, les femmes sont à travers ses films une expérience sensorielle. Les représentations qu'il nous offre sont parfois incomprises, mais participent à un vaste mouvement émancipateur! S'il fallait tout de même n'en citer qu'une, ce serait Carnilla dans *Mullholand Drive*. CRISTINA T., CINÉPHILE, CHARGÉE DE COMMUNICATION

Jeanne D'Arc de Carl T. Dreyer

Le visage de Jeanne d'Arc, dans le film de Dreyer, dit en noir et blanc les millions de couleurs d'une âme humaine, entre la peur et la foi, la solitude et l'amour, le doute et la certitude. S'y reflète avant tout la force que donnent à cette femme la fidélité à soi et la résistance face aux monstres qui veulent la détruire. GUY S., PHILOSOPHE ET PHOTOGRAPHE

Gena Rowlands

Un des plus beaux plans du cinéma est pour moi celui que Cassavetes fera d'elle derrière le décor d'*Opening Night*: ivre, belle, libérée... j'en frémis encore d'amour. Et cette première scène de *A Woman Under the Influence*, lorsqu'elle confie ses enfants à sa mère. Je pourrais écrire «la véracité de son jeu», mais joue-t-elle? Gena Rowlands dégage une liberté et une force, probablement celles de la folie, qui me font trembler de joie. SAMIA F., ARCHITECTE

Scarlett O'Hara

Pour son caractère entier et enfantin à la fois. Surtout parce que, quand il faut prendre les choses en main face à des événements difficiles, elle le fait! Elle m'émeut car derrière sa grande force, il y a aussi sa faiblesse d'être capricieuse et égoïste. ANDRÉ E., BIBLIOTHÉCAIRE

Bonnie Parker

Faye Dunaway dans *Bonnie and Clyde* car elle est belle mais en plus elle a un revolver. Et aussi Catherine Deneuve dans *Belle de jour*. Je voulais être comme elle! ARACELI S., ENSEIGNANTE

Marie dans Le Port de l'angoisse

Marie jouée par Lauren Bacall n'a peur de rien: ni d'avoir des convictions politiques, ni de chanter en public, ni d'aimer, ni de séduire, ni de combattre les nazis, ni de faire du bateau, ni de partir à l'aventure, ni de fumer comme un pompier, ni

de troubler un Humphrey Bogart médusé. YAËL E., ASSISTANTE

Agnès Varda

Ce n'est pas l'image d'une femme au cinéma [qui m'a marquée], mais plutôt une femme qui fait du cinéma. Pour le naturel avec lequel elle s'approprie des images et réélabore la réalité et [se réélabore] finalement elle-même à travers cela. Je pense que ça m'a vraiment influencée dans mon parcours. PERLA C., DOCUMENTARISTE EN HERBE

Ann Bancroft dans Seven Women

Ann Bancroft dans *Seven Women*, parce qu'elle assume, parce qu'elle assure et pour son entrée en scène sexy, lorsqu'elle enlève son chapeau et se passe la main dans les cheveux. BRIANA B., CINÉVORE

Farrah Fawcett dans Extremities

Elle incarne pour la première fois dans sa carrière une femme victime qui devient agresseuse, et ceci avec toute la panoplie des sentiments assortis aux différentes situations rencontrées au fil du scénario. Sortie de ses rôles de séductrice nunuche, elle peut enfin montrer qu'elle est une actrice à part entière. DOMINIQUE C., PSYCHOLOGUE

Sigourney Weaver, Lt. Ellen Ripley

Force, intelligence, et subtilité: ses qualités lui permettent de résister dans un monde hostile et vaincre «la bête». CATHERINE L., PSYCHOLOGUE

La femme dans Dogville de Lars von Trier

Je reviens toujours au même film – que je ne souhaite pas particulièrement mettre en avant – indéniablement, c'est dans *Dogville*, de Lars von Trier, que j'ai été le plus marquée par un personnage féminin: l'image, telle qu'elle s'y déploie, d'une femme martyre, soumise, humiliée – d'une sainte, en deux mots –, qui finit néanmoins par laisser libre cours à sa rage et à sa soif de vengeance, m'a rappelé, malgré les excès, bien des figures féminines réelles – y compris certaines parts de moi-même. La fable m'a donc parue utile à toute réflexion sur la relation complexe et dialectique entre maître et esclave, bourreau et victime – voire homme et femme? KATYA B., JOURNALISTE

Une Femme sous influence

Une fragilité réprimée, des instants de folie troublants et une réflexion intéressante sur la normalité. ASTRID M., CINÉPHILE

Thelma et Louise

Deux femmes emprisonnées dans leur vie, qui, un jour, décide de devenir ce qu'elles veulent, j'avais vingt ans et des poussières, j'ai été voir ce film avec ma meilleure amie de l'époque, et du coup plus personne, jamais, n'a rien décidé à notre place! DOROTHÉE M., BIBLIOTHÉCAIRE-DOCUMENTALISTE

Juliet Berto dans *Céline et Julie vont en bateau* de Jacques Rivette

Elle y incarnait une jeune femme inventive, prête à tout, gavroche, impertinente, son propre rôle en quelque sorte. Les filles de ce film s'inventaient des histoires folles à longueur de journée et les vivaient, comme quand on est petit. J'avais 20 ans, elle et Bulle Ogier étaient des modèles. Dès que j'ai exercé le métier de journaliste, je me suis dépêchée de l'interviewer, je n'ai pas été déçue. Elle est morte trop tôt. MADELEINE C., JOURNALISTE

Jessica Drummond dans *Forty Guns* de Samuel Fuller

Pour sa façon de diriger et de régner «comme un homme» sur ses qua-

rante tueurs, virile, brutale, d'une main de fer, mais le tout en gardant une sensualité et une grâce toute féminine! «Une femme que tous les hommes désirent», comme le rappelle un des dialogues du film. Joan Crawford, qui joue Vienna dans *Johnny Guitar* de Nicholas Ray aurait tout autant mérité mon attention! MARCEL M., PROGRAMMATEUR ET FAN DE WESTERN

Les quatre sœurs de *Virgin Suicides*

J'avais 16 ans et j'aurais voulu leur ressembler et je ne comprenais pas leur suicide, parce qu'elles avaient tout pour elles. SARAH M., CINÉPHILE

Rachel Cooper dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton

Cette formidable vieille dame lucide et généreuse, qui a recueilli les enfants traqués, démasque immédiatement le faux prédicateur – dans la séquence où elle est dans son rocking-chair sur sa terrasse, fusil à portée de main pour protéger les enfants, alors que le préd(ic)ateur s'approche et entonne son habituel cantique, elle se met à le chanter aussi, et sa voix de femme authentiquement croyante emplit la nuit, recouvrant celle de l'imposteur hypocrite. SUZANNE T., CINÉPHILE



Cylia, Tam et Alex, les trois sœurs de *Cats Eyes*

Car c'était le seul dessin animé féministe qui passait à la télé quand j'étais enfant. Et c'est mieux que *Ken le survivant*. MARIE V., ARTISTE

Francesca dans *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood

Alors qu'elle vit avec Robert un amour d'une intensité rare, elle va faire un choix déchirant, et l'assumer: «nous sommes nos propres choix», dit-elle (fermière du fond de l'Iowa, elle rejoint les propos de Sartre...) Modèle post mortem pour ses enfants, intemporel pour les spectateurs, elle renverse certains clichés romantiques (s'enfuir avec Robert serait un accomplissement, rester serait une aliénation). SUZANNE B., PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE

Uma Turman dans *Kill Bill*

Parce qu'elle se venge par la destruction radicale et pas par la séduction. ANNE-SYLVIE H., VIDÉASTE

Simone Signoret dans *Casque d'or*

Elle m'a semblé un être à l'apogée de la sagesse et de la sexualité, les deux en un. MARTA W., ÉTUDIANTE

Les personnages des films de Hayao Miyazaki

En particulier Fio (*Porco Rosso*), Chihiro (*Le Voyage de Chihiro*) et

Mononoké (*Princesse Mononoké*). Parce que ce sont des femmes fortes mais qui ont des fragilités, des personnages humains et entiers qui se battent pour elles-mêmes et pour le monde qui les entoure, des combattantes combattantes, qui se définissent dans l'action. FRÉDÉRIC F., CINÉPHILE

Lieutenant Ripley

Parce qu'elle avait la classe, qu'elle n'avait jamais peur et qu'elle savait prendre des décisions. GABRIELLE C., ENSEIGNANTE

Mabel Longhetti dans *A Women Under the Influence* de John Cassavetes

J'ai vu ce film il y a longtemps et ce personnage m'a marquée, touchée, troublée, fascinée, intriguée. Parce qu'elle oscille sans cesse entre vérité et folie, est-elle vraiment «à côté»? C'est quoi la norme, être dans la norme, ou pas? Elle est une maman tellement touchante, forte et faible, sensible, à fleur de peau, intense, comme elle vit sa vie. MAGDALENA F. H., SECRÉTAIRE ET MAMAN

Blanca dans *Land and Freedom* de Ken Loach

Blanca est une jeune militante républicaine qui se bat au front contre les franquistes. Elle est déterminée et lucide. Elle est courageuse et généreuse au point de perdre la vie pour défendre les compagnons et ses idéaux. Tellement féminine

malgré le treillis et le fusil à l'épaule. Par ce personnage, Ken Loach rend un hommage à ces femmes d'exception qui ont été capables de prendre les armes pour défendre la liberté, à l'égal des hommes. JULIA B. DE S., GÉOLOGUE

Emma dans *La Banquière*

Parce que c'est une vraie femme libre et forte dans tous les domaines, dans tous ses choix: sexuels, professionnels, émotionnels ... CHANTAL B., HISTORIENNE

Manuela dans *Tout sur ma mère*

Après la perte initiale, terrible, de son fils mort dans un accident, elle va traverser les tunnels et se reconstruire, non pas en coupant tous les liens (comme le fait le personnage de Julie dans *Trois couleurs: Bleu*), mais en affrontant la répétition de certaines situations – retour du même quoique toujours un peu différent. Modèle pour son courage, pour la force qu'elle puisera au fond de sa vulnérabilité, pour sa drôlerie et son absolue bonté. CÉLINE T. B., ENSEIGNANTE

EMMMA ECKERT est-elle une Wonder Woman? Est-elle une femme libre, indépendante, émancipée? Question complexe que le scénario du film de Francis Girod, inspiré de la vie d'une femme qui a réellement existé, propose dans *La Banquière* (1980). M^{me} Eckert est d'abord Emma, une jeune femme juive fille d'artisans-commerçants, qui rêve de faire carrière. L'homosexualité d'Emma souligne d'emblée un personnage bourgeois où les règles du jeu du genre sont bien établies. Le film débute avec une scène clé dans laquelle un mari trompé fait constater l'adultère par huissier. Mais il ne s'agit pas d'un adultère comme les autres car l'amant est une amante: Emma Eckert. Cela donnera l'occasion à l'huissier de s'interroger sur «la réalité» de l'adultère: entre femmes, s'agit-il vraiment de sexe? La sexualité entre femmes n'a-t-elle pas été considérée longtemps comme un amusement juvénile et non comme une «vraie» sexualité? Le père d'Emma joue ici un rôle clé car, loin de se joindre au concert d'insultes, il

La Banquière: une femme libre?

par **Lorena Parini***

soutient sa fille par ces mots: «n'aie pas honte, ils te forcent à avoir honte de toi pour pouvoir te marcher dessus ... et après ils ne te lâchent plus ... et on en meurt». Qui sont ces «ils» dont parle le père Eckert? Les hommes, blancs, chrétiens, hétérosexuels ou les codes sociaux d'une bourgeoisie bien-pensante qui domine la société française de ce début de XX^e siècle; une société où le capitalisme bancaire et le pouvoir politique marchent main dans la main; une société qui amènera l'Europe à deux guerres mondiales en l'espace de cinquante ans et à un génocide; une société qui met en scène le jeu d'ombres et de lumières entre ce qui se donne à voir (la famille hétérosexuelle et les rôles sexués bien distincts) et ce qui s'aperçoit (des mœurs sexuelles et des rôles de genre changeants).



On se marie par convenance, on aime en cachette: pas de scènes de jalousie entre époux tant que l'image est sauve. Le monde de l'amour, de la passion, de la jalousie vit à l'ombre des codes sociaux. Mais Emma ne joue pas toujours ce jeu. Tout en se mariant avec un homme plus âgé qu'elle qui partage ses ambitions professionnelles et accepte sans drames ses choix amoureux, elle aimera une «femme de» et un homme marié au grand jour. La subtilité du scénario consiste, entre autres, à montrer comment les règles du genre façonnent les rapports entre la vie personnelle et professionnelle des protagonistes. La banquière accepte l'argent proposé par sa riche amante et qui servira au démarrage de son affaire. Ici, le rapport entre l'argent et l'amour ne pose pas de problèmes car il se joue en dehors des codes traditionnels de genre. Par contre, ces mêmes rapports seront plus problématiques lorsqu'ils se joueront entre Emma et son amant: Lecoudray. Cet homme est un jeune et brillant politicien de gauche qui l'admire mais lui résiste lorsqu'elle lui offre un poste bien rémunéré dans sa banque. Si leur passion s'anime au début, c'est parce qu'Emma ne doit rien à Lecoudray et vice versa. Mais bientôt Lecoudray, battu aux élections et blessé dans son amour propre, entrera en politique grâce aux réseaux d'Emma et sera à la tête d'un hebdo créé par elle. Si au début cette dépendance nouvelle ravive leur flamme, elle sera vite l'une des causes du malheur. L'amour hétérosexuel peut-il résister à l'inversion des genres, c'est-à-dire à l'utilisation des codes du masculin (l'argent, le pouvoir, l'influence, les réseaux sociaux) par une femme au bénéfice d'un homme?

Emma Eckert connaît ses handicaps: elle est juive dans un monde profondément antisémite, elle est femme dans un monde où ces dernières sont avant tout des ornements sociaux et des mères, elle est lesbienne dans un monde où les apparences de l'hétérosexualité et du mariage doivent être préservées, elle est issue de classe modeste dans un monde où la reproduction sociale des élites financière et politique se fait dans l'entre-soi bourgeois. Mais elle connaît également ses forces: elle est très belle, elle fascine et trouble par ses mœurs libres

et conquérantes, par sa détermination, par son savoir-faire financier. Politiquement ambiguë, elle prône un capitalisme démocratique dans lequel tout un chacun pourrait y trouver son compte, contre les banques traditionnelles qui, dit-elle, profitent de l'épargne de la classe moyenne. Emma Eckert nage à contre-courant de ses appartenances sociales mais cette remontée s'appuie sur les armes d'un milieu qui lui est étranger même si elle en comprend très bien les codes. Comment dépasser ce décalage identitaire qui la poursuivra tout au long de son parcours? Le film de Girod souligne très bien l'illusion des valeurs libérales de méritocratie qui s'efface derrière les processus de reproduction sociale. Car si Emma devient riche et célèbre, elle n'est pas pour autant libre. Peut-elle l'être dans un jeu social créé par les hommes, codifié par eux, maîtrisé par eux? Question paradoxale et actuelle tant l'autonomie des femmes et leur désir de prendre une part de plus en plus importante dans le monde politique et économique se heurtent encore aujourd'hui aux mêmes questions. Non, Emma Eckert n'est pas libre: elle a du pouvoir. Mais le prix à payer pour ce pouvoir sera la privation de liberté.

On assistera dans la deuxième partie du film à sa ruine progressive orchestrée par ceux-là mêmes qu'elle fascinait et rebutait en même temps. Tout au long de la chute d'Emma, des figures féminines tendres et aimantes traverseront sa vie. La religieuse, qu'elle appelle «ma mère» (référence à une mère plus aimante que celle qu'elle a eue?), qui la soignera en prison et tombera amoureuse d'elle; M^{me} Lecoudray qui se rapprochera d'elle tout en reprochant à son mari de l'avoir trahie pour sauver sa réputation. D'autres figures seront avec elle dans ces moments dramatiques: son enfant (adoptif? Le mystère ne sera pas levé), son avocat, homme d'influence mais que l'on ne voit jamais en compagnie d'une femme. Une fin certes dramatique mais pleine d'affection pour cette femme qui a voulu défier les lois du genre.

* Maître d'enseignement et de recherches en Études
Genre

l'émilie

magazine socio-culturElles

cinéma
queer féminismes
genre
underground

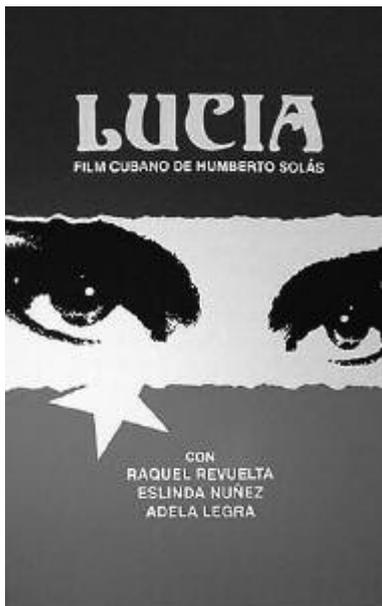


**Des battantes
sur grand écran,
on aime!**

www.lemilie.org

11^e FESTIVAL FILMAR EN AMÉRICA LATINA

DU 6 AU 22 NOVEMBRE 2009



UNE FENÊTRE OUVERTE
SUR LA DIVERSITÉ
CULTURELLE
EN AMÉRIQUE LATINE

1959 - 2009 :

Les 50 ans du cinéma cubain !
Un cycle de films en 2 parties :
du 6 au 22 novembre,
au festival Filmar
de janvier à mars 2010,
au ciné-club de l'Université

WWW.NUITDUCOURT.CH



NUIT DU COURT MÉTRAGE
TOURNÉE 2009

GENÈVE CINÉMAS LES SCALA
VENDREDI 30 OCTOBRE 2009 DÈS 19H00

LUGANO • GENÈVE • STE-CROIX • LA CHAUX-DE-FONDS • NEUCHÂTEL • SION • FRIBOURG • LAUSANNE • DELÉMONT
ZÜRICH • BASEL • SCHAFFHAUSEN • ST. GALLEN • AARAU • CHUR • BERN • LUZERN

